

# Les Dynamiques De Partager Un Récit: Auteur, Autorité Et Auto-Récit Dans *Moi, Tituba, Sorcière...Noire De Salem*

**Timwa Lipenga**

## Resume

Cet article se focalise sur le partenariat de la narration—même rétrospectif —chez Maryse Condé et

and similar papers at [core.ac.uk](http://core.ac.uk)

provided by A

accusée de la sorcellerie en 1692. L'article adopte l' idée de la poétique de la relation par Édouard Glissant afin de démontrer les liens entre Condé et Tituba. Ce sont les liens qui ne sont pas tissés grâce à l'histoire familiale, mais qui trouvent leurs origines dans un point commun ; la narration. Tituba devient une figure matriarcale, confiant son récit à Condé. L'article soutient que Condé affirme et conteste Tituba afin de mettre en question l'idée des Meta- narratives passées d'une génération à l'autre. L'article souligne donc le fait que les voix différentes qui se trouvent dans *Moi, Tituba*, y compris celle de Condé signalent l'inévitabilité de la pluralité dans les narratives.

**Mots clés :** Condé, Tituba, épigraphe, sorcière, liens, méta-narrative

## Abstract

This paper focuses on the narrative partnership—albeit retrospective—between Maryse Condé and Tituba, as depicted in Condé's novel, *Moi, Tituba, Sorcière...noire de Salem*, based on the fictionalised account of Tituba Indian's life. Tituba was a slave who was accused of witchcraft during the Salem trials of 1692. Drawing from Glissant's *Poetics of*

*Relation*, the paper analyses the way in which Condé forges a relationship with Tituba, in which the latter becomes a matriarchal figure, imparting narrative to Condé. The paper argues that Condé both affirms and contests Tituba's role in the text, notably through the epigrams at the beginning of the novel, in order to question meta-narratives passed on from one generation to the next. It points to the different voices in *Moi, Tituba*—including Condé's own voice—as an indication of the inevitability of plurality in narratives.

**Key words:** Condé, Tituba, witch, bonds, metanarrative

### Les liens au-delà des liens familiaux

En 1692, Tituba Indienne, une esclave, fut accusée de la sorcellerie lors des procès de Salem. Elle était pardonnée après avoir fait une confession, même si elle rétracta sa confession après l'introduction des nouvelles lois à Salem (Breslaw, 1996, 172).

Dans le récit de Condé, basé sur cette histoire<sup>1</sup>, on ne fait pas référence à la rétraction ; Tituba est vendue à un marchand juif, Benjamin Cohen D'Alzevedo, qui lui donne sa liberté. Elle va à la Barbade, et, avec un groupe d'esclaves, commence à organiser une révolte contre les propriétaires d'esclaves. Dénoncée par les marrons<sup>2</sup>, Tituba est pendue.

Dans la société décrite dans le roman, on pourrait suggérer que Tituba est en train de chercher une descendante qui peut être l'héritière de son récit. N'ayant pas un enfant, Tituba n'est pas en train de chercher quelqu'un basé sur l'histoire familiale ou biologique, mais plutôt à travers les rôles joués pendant l'acte de la narration. Ce que nous avons ici, c'est une figure matriarcale qui confierait son récit à ladite descendante. Il y a, par exemple,

---

<sup>1</sup> *Moi, Tituba, Sorcière...noire de Salem* se base d'abord aux Etats-Unis, et, plus tard, aux Antilles, pendant la période de l'esclavage au dix-septième siècle.

<sup>2</sup> Marron: Dans l'histoire des Antilles, les marrons étaient les hommes et les femmes qui avaient échappé à l'esclavage et qui avaient établi les communautés dans les montagnes.

Samantha, qui devient sa « fille ». Mais il y a aussi une autre héritière ; Maryse Condé. Condé nous montre comment elle entrera dans l'espace fictionnel de Tituba à travers la première épigraphe du roman : « Tituba et moi, nous avons vécu en étroite intimité pendant un an. C'est au cours de nos interminables conversations qu'elle m'a dit ces choses qu'elle n'avait confiées à personne. »

Ces conversations fictionnelles évoquent une image particulière dans la littérature orale, où les contes, chansons et légendes sont souvent transmis d'un grand-père/ grand-mère à un petit-fils ou petit fille. C'est une idée qui se renforce lorsqu'on se rend compte qu'en écrivant ce roman, Condé voulait aussi faire une parodie des idées reçues de la grand-mère « des clichés sur la grand-mère, la grand-mère sacrosainte... » (Françoise Pfaff, 1996, 60). Dans ce cas-ci, nous voyons donc Tituba comme une grand-mère pas comme les autres ; elle revient plus de quatre siècles après sa mort (le roman était publié en 1986) et elle exerce sa liberté en choisissant son narrateur.

Il est possible de lire cette idée de rapports qui transcendent les liens biologiques à travers le prisme de la poétique de la relation d'Edouard Glissant (1997). Glissant, qui critique la notion des identités fixes, suggère une identité-rhizome qui représente plusieurs réseaux, alors que l'identité-racine a les connotations de l'inflexibilité et de la linéarité (143). En plus, il démontre comment l'identité-racine est basée sur : « ...Une langue, une nation, une religion, parfois une ethnie, une race, une tribu, un clan, une entité bien définie à laquelle on s'identifie. » (*Le Monde*, 2011)

L'identité-rhizome s'ouvre alors que l'identité-racine s'enferme dans les catégories sociales. Si l'on revient aux rapports entre Condé et Tituba, on peut donc remarquer qu'ils ont ces aspects d'une identité rhizome. Il y a donc, ici, un point important concernant le lignage familiale ; ce n'est pas le droit de naissance qui fait de Condé l'héritière, ce sont plutôt les liens basés sur la capacité d'écouter et de transmettre un récit.

### **En faisant attendre la grand-mère : l'épigraphe comme affirmation et contestation**

L'idée d'avoir Condé comme la personne à laquelle Tituba confie le récit sert comme la justification du fait que Tituba, illettrée, raconte son histoire par

l'intermédiaire d'un livre. En s'inscrivant dans cette épigraphe, Condé s'affirme comme héritière, et affirme aussi l'existence de Tituba. Nous partageons, en part, l'idée postulée par Elisabeth Mudimbe-Boyi (1993) à propos d'un partenariat où Tituba raconte l'histoire alors que Condé transcrit cette histoire, mais il y a une différence ; alors que Mudimbe-Boyi suggère que Condé s'efface (752 ) nous soutenons que l'héritière montre sa présence à travers les épigraphes.

Certes, Condé se trouve dans l'espace de Tituba ; nous avons ici l'auteur-personnage-narrateur qui ne connaît pas l'histoire et dépend de Tituba pour le contenu. Elle défère donc à Tituba. Mais cette déférence est ambiguë, surtout lorsque l'épigraphe n'est pas suivie par le texte ; elle précède une autre épigraphe. Cette deuxième épigraphe est l'extrait d'un autre poème par l'écrivain Puritain, John Harrington :

Death is a porte whereby we  
Passe to joye;  
Lyfe is a lake that drowneth  
All in payne

(La mort est un port par lequel nous  
Passons à la joie ;  
La vie est un lac qui noie  
Tous dans la douleur).

En terme de la structure, cet extrait retarde le récit de Tituba. Si nous prenons l'idée de Genette (1997), où les para-textes sont les 'seuils,' l'épigraphe est donc une illustration de l'écrivain-narrateur qui fait attendre cette «grand-mère» acquise par les mots. Au lieu d'entrer immédiatement dans le texte intégral, Tituba est contrainte d'attendre sur le 'seuil' de l'épigraphe insérée par Condé. Alors, même si l'on fait la déférence à Tituba, qui va parler de son histoire, le sien est aussi un récit déferé ; il y a les barrières structurelles qui sont mises en place avant le commencement du texte intégral.

La première épigraphe nous offre le contenu informatif ; le résumé des personnages que l'on trouvera dans le texte intégral, ce qu'ils ont discuté et la durée de cette discussion. Dans la deuxième épigraphe, le poète donne sa position sur la vie et la mort. L'autorité avec laquelle il parle nous montre ce

qui manque dans la première épigraphe ; la voix de Tituba. En plus, la deuxième épigraphe est une anticipation du récit de Tituba : elle raconte son récit après sa mort, ce qui reflète la liberté qu'elle aura après la mort. Ceci est donc une corroboration des observations sur la mort dans l'épigraphe.

Cependant, la présence de l'auteur dans les deux épigraphes est une mise en question de l'hierarchie des épigraphes. La première épigraphe, à laquelle l'auteur attache son nom, et qui a été noté ici comme son entrée dans l'espace fictionnel, est aussi une marque de son autorité. Une épigraphe auctoriale, malgré sa brièveté, peut avoir l'effet d'une préface parce que c'est toujours la voix de l'auteur qui introduit le texte. Ce qui est une épigraphe sur Tituba est aussi une forme d'auto-référence par l'auteur, parce qu'elle est le « moi » qui avait « reçu » l'histoire et qui peut en faire la rédaction. Lorsqu'on lit donc cette épigraphe en se tenant compte du rôle de l'auteur, elle devient ce que Jeannie Suk appelle « une imposition de la présence auctoriale de Condé. » (Suk, 2001, 120, voir aussi, pour un point de vue similaire, Simmons, 2009, 75-90).

Le récit de Tituba peut être donc validé à travers l'épigraphe testimoniale et philosophique ; celles de Condé et de Harrington respectivement. Ce fait signale la dépendance de Tituba sur ceux qui peuvent écrire. Condé, en tant que narrateur-personnage, laisse sa marque, littéralement, sur le récit de Tituba. C'est une marque qui, à la fois, affirme et conteste l'idée de Tituba comme auteur. Même si les deux épigraphes ne se trouvent pas dans le texte intégral, elles présagent les événements qui se déroulent dans le texte. Lorsque les deux épigraphes sont utilisées ensemble, elles servent à distinguer l'auteur et Tituba, surtout quand nous nous rendons compte que l'épigraphe est, selon Genette, le mot de passe de l'intellectuelle(4).

Basé sur le partenariat dans l'épigraphe, il y a donc plusieurs niveaux de l'inégalité entre celui qui raconte le récit et celui qui en fait la rédaction ; c'est l'auteur qui a le dernier mot. Nous avons donc ici une situation où ceux qui reçoivent le récit de Tituba peuvent ajouter leurs voix à ce récit, et, parfois, le dominer. Il faut quand même reconnaître que quand le récit commence, l'auteur-narrateur reste dans l'ombre, sauf pour les instants où elle est « interpellée » dans les récits de Tituba.

L'effet de l'épigraphe est donc de signaler la présence des autres voix dans le texte, et ceci présume la manière dans laquelle Tituba essaye toujours de se faire entendre parmi les autres voix. Par exemple, lorsqu'on commence à lire le texte intégral, on voit que Tituba est montrée comme un personnage qui est souvent interrompue par les autres personnages. Quand elle récite les contes aux enfants de son maître, Samuel Parris, celui-ci insiste que ces enfants apprennent l'alphabet, et c'est un alphabet effrayant qu'il leur apprend ; avec les références à l'enfer (81). En plus, il y a les occasions où elle se sent construite par les discours et les récits des blanches. On parle souvent de lui au lieu de l'écouter :

On aurait dit que je n'étais pas là, debout, au seuil de la pièce. Elles parlaient de moi, mais en même temps, elles m'ignoraient...Tituba, Tituba, n'avait plus de réalité que celle que voulaient lui donner ces femmes...Tituba devenait laide, grossière, inférieure parce qu'elles en avaient décidé ainsi. (46)

On peut aussi parler des récits forcés ; par exemple, l'idée de confesser qu'elle est sorcière, même si ce n'est pas la vérité. Ce n'est qu'après sa mort que Tituba raconte son histoire ; c'est dans un autre espace, un autre temps, où elle parle par l'intermédiaire de l'auteur.

### **Conclusion : les implications du récit de Tituba**

On peut donc se poser la question : avec toutes ses difficultés et les attentes, peut-on vraiment parler d'un récit de Tituba ? Peut-on dire que Tituba a vraiment une voix ?

La réponse est affirmative. Les difficultés, le fait d'être interrompue, les attentes structurelles, suggéreraient la façon de montrer qu'une narration est un échange, un engagement, où chacun fait sa contribution, où même les faiblesses se manifestent.

Si on ne fait pas cet engagement avec la narration, elle peut devenir une méta-narrative qui ne pourrait pas être mise en question, mais qui serait acceptée d'une génération à l'autre. Cela serait une narration des mythes, où on souligne simplement la force de l'héroïne. Mais une narration où on peut

identifier les autres voix, et où on voit le personnage franchir le pas pour, finalement, raconter l'histoire, atteste à la pluralité des voix.

## **Références**

- Breslaw, E. 1997. 'Tituba's Confession : The Multicultural Dimensions of the 1692 Salem Witch-Hunt, *Ethnohistory* 44.3.
- Conde, M. 1996. *Moi, Tituba: Sorcière...noire de Salem*. Paris : Mercure.
- Genette, G. 1997 [1987]. *Paratexts : Thresholds of Interpretation*. Traduit par Jane E. Elwin. Cambridge, New York et Melbourne: N.p.
- Glissant, E. 1997. *Poetics of Relation*. Traduit par Betsey Wing. Michigan: Michigan University Press.
- Mudimbe-Boyi, E. 1993. 'Giving a voice to Tituba: the Death of the Author?' *World Literature Today*, 67.4. pp. 751-756.
- Pfaff, F. 1996. *Conversations with Maryse Condé*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Simmons, M.K. 2009. 'Beyond Authenticity': Migration and Epistemology of Voice. In Prince, M. *History of Mary Prince and Maryse Conde's I. Tituba*: *College Literature* 36.4, pp. 75-90.
- Suk, J. 2001. *Postcolonial Studies in French Caribbean Writing*. Oxford: Oxford University Press.

Department of French  
Chancellor College  
P. O. Box 280  
Zomba  
MALAWI

*tlipenga@cc.ac.mw*